

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

8 | 2011

Imaginaire

« Par delà le mur optique ». Ou le flou comme désir de magie

Hélène Vally



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/238>

DOI : 10.4000/entrelacs.238

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2011

ISBN : 978-2-360850-03-7

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Hélène Vally, « « Par delà le mur optique ». Ou le flou comme désir de magie », *Entrelacs* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/238> ; DOI : 10.4000/entrelacs.238

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

« Par delà le mur optique ». Ou le flou comme désir de magie¹

Hélène Vally

- ¹ Dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), Edgar Morin utilise l'expression « par delà le mur optique » pour désigner le pouvoir qu'a le cinéma de nous faire voir le monde autrement et ce, grâce à des effets visuels tels que le ralenti, l'accélééré ou encore la surimpression : « l'œil voit le mouvement des choses apparemment immobiles (accélééré), le détail des choses trop rapides (ralenti), et surtout, entraîné dans l'infini microscopique et macroscopique, il perçoit enfin l'infrasensible et le suprasensible ². » Ses propos ne sont pas sans rappeler ceux de Jean Epstein qui disait qu'« à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini (...) par cesser même de voir ³. » Pour Epstein, les effets optiques, en particulier l'accélééré et le ralenti, avaient eux aussi cette capacité à transcender le réel pour permettre à l'œil humain de pénétrer dans un monde fluide et instable ⁴. Le rêve du cinéaste français était de mettre fin à notre regard solide ⁵. Dynamiser et, par glissement, poétiser notre monde : telle fut la tâche théorique et cinématographique d'Epstein. Edgar Morin cite à plusieurs reprises le réalisateur, et non sans raison : ils ont tous les deux senti que le cinéma pouvait réveiller la poésie (Epstein) ou la magie (Morin) ensevelies dans le réel, que notre soif de rationalisme et de stabilité avait enterrée.

Les métamorphoses optiques des premiers temps

- ² Plonger dans la magie cinématographique demandait à ce que le regard des premiers spectateurs n'aient jamais, ou alors très peu, croisé l'écran du cinématographe. Cet écran accueillait d'une part le quotidien des frères Lumière, et d'autre part la magie de Méliès. C'est à ce deuxième pan du cinématographe que s'est passionné Edgar Morin, car il y retrouvait un peu de la magie des temps archaïques. Or, avec le temps, cette magie, qui imprégnait et imprimait la vie, fut reléguée au rang de spectacle, auquel on pouvait assister dans des foires ou des théâtres. Néanmoins, malgré notre « rêve de (...) solidité » ⁶, le monde des doubles subsistait et la magie vivait encore, enfouie en nous (notamment

par le biais des superstitions). Il fallut une « véritable démonstration d'optique rationnelle »⁷ pour que, paradoxalement, la magie ressurgisse. Le génie de Méliès fut d'allier la magie archaïque à la magie-spectacle, et l'écran devint alors « un mouchoir de prestidigitateur, un creuset où tout se transforme, surgit, s'évanouit⁸. » Pour éblouir le spectateur, Méliès usait des fameux *trucs*, auquel on rattachait les effets visuels. Dans ses films et ceux de G. A. Smith, Edgar Morin note que « les spectres surgissent en surimpression »⁹. Il emploie le terme de « surimpression fantomatique »¹⁰, effet qui a pour lui le trait familier « d'une « magie » déjà évoquée »¹¹. Mais comme l'explique Jacques Rittaud-Hutinet, le regard du spectateur a changé : « à la sortie du spectacle, un besoin d'explication (...) trahit une volonté unanime de rationaliser l'angoisse et la peur, ou de la faire oublier »¹². La vision magique dut désormais se confronter à la vision objective, c'est-à-dire à une vision rationnelle et logique. Marcel Mauss définit la magie comme « un objet de croyance »¹³. Chez Méliès, les effets visuels n'avaient pas cette fonction : il s'en servait pour épater le spectateur, non pour l'entraîner dans les sphères du surnaturel. Comme le souligne François Jost, Méliès ne cessait de démonter « les croyances occultes par une démonstration du pouvoir de l'image cinématographique »¹⁴.

- 3 Dans ces effets perdurent néanmoins de la magie, ou plutôt ils l'entretiennent en faisant apparaître sous les yeux du spectateur un monde de métamorphoses, de changements. « La magie est l'art des changements »¹⁵, dit Marcel Mauss. La surimpression, le ralenti ou encore le flou véhiculent justement cette idée de *métamorphose*. Christian Metz explique que si « les images du film ont pour référents des objets, les effets optiques ont pour référents, en quelque sorte, les images elles-mêmes »¹⁶. Les effets visuels métamorphosent l'image de façon interne en l'affectant directement. Edgar Morin constate que « chez le spectateur naïf, il arrive que l'univers onirique souterrain submerge soudain l'univers objectif : les bâtiments s'enfuient ou s'enfoncent dans le sol, l'énorme insecte en gros plan n'est pas identifié à la mouche tsé-tsé (...). Cas limites, mais qui nous révèlent (...) que la magie du cinéma bouillonne sous la rigidité perceptive »¹⁷. » Les effets contribuent bien à ce *bouillonnement magique* : ils accroissent l'existence d'un monde peuplé de doubles en craquelant et en travaillant la surface de l'image. Par « rigidité perceptive », on peut alors entendre netteté de l'image. Toucher à la peau rigide de l'image, c'est en effet s'attaquer à sa netteté pour accéder, peut-être, à cette magie dont nous parle Edgar Morin.

La solidification du flou

- 4 Quelle est la figure qui atteint le plus la netteté de l'image si ce n'est le flou... ? Dans son essai, Edgar Morin évoque très peu cette figure. Cependant, ses quelques commentaires nous poussent à prolonger sa réflexion. « Flou et fondu sont à la charnière mentale du présent et du passé : aussitôt après, le passé devient *solide*, actuel. Leur fonction est donc dans ce cas, de huiler le passage pour faciliter une marche arrière du temps que les esprits occidentaux n'acceptent qu'avec ménagements »¹⁸. » Dans une note, il ajoute qu'« on a voulu représenter les souvenirs intégralement en flou, notamment dans les films de l'avant-garde française, qui, trop cartésienne sans doute, voulait montrer la différence qualitative qui sépare le présent réel de l'irréel du passé. Mais l'évolution du film montre que le passé pouvait et devait être montré exactement comme le présent. Le flou ne fut conservé résiduellement que comme transition »¹⁹. » Edgar Morin affirme que la magie cinématographique disparaît avec la naissance du cinéma et que « tous les trucs

prestidigitateurs de Méliès s'enracinent en *techniques clé* de l'art du film »²⁰. Désormais, « le truc magique s'est mué en signe d'intelligence²¹. » Dans ses exemples, le flou sert véritablement la rigidité perceptive, dans le sens où il n'entache pas la compréhension du film. Le flou, figure par excellence de l'entre-deux, est intellectualisé, rationalisé et dompté. On peut toutefois émettre des objections à cette rencontre : dans les films d'Epstein, l'emploi du flou s'insère dans la conception d'un univers fluide, évoqué précédemment. À l'instar du ralenti et de l'accélééré, cette figure participe de la mise en mouvement permanente du monde car elle est moteur d'intensités. Elle agit sur les corps, les objets, les paysages à la manière d'un fluide. Edgar Morin commente d'ailleurs les écrits d'Epstein, en employant même le terme d'« océan liquide »²². Or, il ne mentionne pas le flou qui fait justement partie intégrante de l'univers liquide epsteinien.

- 5 Toutefois, il pointe un problème extrêmement important : en rationalisant le flou, on tend à le *solidifier*. En d'autres termes, il subit lui aussi une sorte de rigidité perceptive. On peut mettre en parallèle ce phénomène avec ce qu'Edgar Morin appelle la *perception pratique*. « La perception pratique considère les choses fixes et constantes dans leur matérialité corporelle, c'est-à-dire irrévocablement identiques à elles-mêmes. Les choses objectives obéissent (...) à leur essence et leur permanence, leur propre *identité* (...). Cette permanente identité des choses à elles-mêmes, c'est à la fois leur objectivité et leur rationalité, au sein d'un univers lui-même rationnel parce qu'*un*, identique à lui-même et constant dans ses lois²³. » Voilà décrit ici un monde solide et net. Si l'on utilise uniquement le flou comme discours, on tend à l'introduire dans ce système rationnel. Dès lors, « le passé devient *solide* »²⁴, car le flou n'a plus vocation à instaurer du mouvement, de la fluidité. L'océan liquide laisse place à des terres arides, où le regard du spectateur n'est plus contrarié, gêné, ni même surpris. Le flou n'atteint plus l'identité des choses, mais participe à un monde dans lequel le principe de constance et de permanence sont essentiels. Pour reprendre les termes de Christian Metz, le flou n'a plus comme référent l'image, mais la narration. Ce changement en induit un autre : cette figure n'est plus du côté de l'opacité mais de la transparence et, par glissement, la magie devient elle aussi transparente... En ce sens, elle n'atteint plus la matière-image mais sert désormais la fiction. L'image nette est une image qui étouffe, alors qu'une image floue est une image qui bat et respire. Ce (micro) rythme interne dote l'image d'une capacité de métamorphose d'une telle puissance qu'elle peut ouvrir sur d'autres mondes et accueillir les fantômes... *Le flou désire la magie*.

Le flou, un résidu de magie

- 6 Pour Edgar Morin, ce désir de magie est également perceptible dans le cinématographe Lumière. En effet, il « imprégnait d'une certaine âme tout ce qui est à la limite de la matérialité, de la visibilité et de la palpabilité, à la frontière précisément d'une nature fluide, mousseuse, nébuleuse, gazeuse ou aqueuse (...). Lumière reconnut et exploita l'attrait mystérieux des substances fluides et particulièrement des fumées (...). Cet attrait, peut-être pouvons-nous le filier aux croyances magiques latentes attachées aux vents et fumées, où s'incarnent, à la mesure de leur désincarnation, à la limite visible de leur invisibilité, les esprits aériens, les doubles fantomatiques²⁵. » L'image Lumière était donc imbibée d'éléments atmosphériques flous qui lui procuraient un aspect magique. Le besoin de l'homme de retrouver un peu de magie archaïque était donc toujours là, caché au plus profond de son âme. Ce sont ses propres sentiments, sa sphère subjective, qui

avaient étouffé la magie, mais sans pour autant réussir à la faire disparaître complètement. « Entre la magie et la subjectivité s'étend une nébuleuse incertaine, qui déborde l'homme sans pourtant s'en détacher, dont nous repérons ou désignons les manifestations avec les mots d'âme, de cœur, de sentiment (...). C'est le royaume des *projections-identifications* ou *participations affectives* ²⁶. » Ainsi subsistent encore dans ces participations affectives des résidus de magie et, dans ceux-ci, une part d'objectivité. Pour Edgar Morin, tout est imbriqué dans un même mouvement : « l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire ²⁷. » La fumée, s'immisçant dans les films de Lumière, est cette part d'imaginaire gazeux qui imprègne le réel pour susciter chez le spectateur des sentiments et, parfois, pour réveiller en lui des croyances anciennes. Mais cette fumée, c'est aussi juste de la fumée, l'image du réel. Ici, on est au cœur de la *vision esthétique* qu'Edgar Morin définit en ces termes : « une conscience dédoublée, à la fois participante et sceptique. L'attitude esthétique se définit exactement par la conjonction du savoir rationnel et de la participation subjective ²⁸. » Or qu'en est-il lorsque la fumée remplit entièrement l'image, lorsque celle-ci devient totalement floue ? Peut-on encore rattacher le flou à la *vision esthétique* morienne ou au contraire, peut-il être considéré uniquement comme un résidu de magie ?

- 7 Précédemment, on a vu que la rationalisation du flou empêchait la magie d'éclore. Edgar Morin donne l'exemple du rêve dans *Spellbound* (*La Maison du Dr Edwardes*, 1945) d'Alfred Hitchcock, où « les images troubles et brouillées (...) qui nous faisaient entrer dans le royaume des fantômes et de la mort, nous introduisent désormais dans la subjectivité du rêve... Le « ce n'était qu'un rêve » est une des formules les plus usitées pour assouplir le film à la participation rationnelle du spectateur »²⁹. Ici, l'émotion du spectateur est happée par l'explication et, par conséquent, la magie est complètement asphyxiée. En effet, pour qu'il y ait un tant soit peu de magie, il faut que les sentiments puissent se développer. L'âme du spectateur doit s'enivrer d'images et celles-ci doivent l'enivrer. « Le cinéma c'est exactement cette symbiose : *un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur*³⁰. » En dehors de son usage rationnel, le flou est bien cette figure-flux dans lequel des composants passent et se transforment. Il faut alors se demander si une image floue peut venir perturber la constance et la permanence du réel filmé. Que devient le savoir rationnel s'il est entaché par le trouble ?
- 8 Ces réponses se trouvent dans des films de cinéastes des années quatre-vingt-dix et deux mille. En effet, depuis ces vingt dernières années, des réalisateurs comme Gus Van Sant (*Gerry*, *Elephant*, *Paranoïd Park*), David Lynch (*Blue Velvet*, *Twin Peaks – Fire Walk with Me*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*), Philippe Grandrieux (*Sombre*, *La Vie nouvelle* et *Un Lac*), Kiyoshi Kurosawa (*Kairo*) ou encore Krzysztof Kieslowski (*La Double vie de Véronique*) ont recours de façon récurrente au flou. Dans certains de ces films, ils ne l'utilisent plus seulement comme discours ou pour sa plastique, mais aussi pour son *potentiel magique*. Quatre films vont nous servir de guide : *Mulholland Drive* (2001) et *Lost Highway* (1997) de David Lynch, *La Double vie de Véronique* (1991) de Krzysztof Kieslowski et *Kairo* (2001) de Kiyoshi Kurosawa. C'est ce voyage par delà le mur optique, c'est-à-dire au cœur du flou, que nous allons effectuer pour retrouver un peu de magie.

Le flou comme trace magique : *Mulholland Drive* (2001) et *Lost Highway* (1997) de David Lynch, et *La Double vie de Véronique* (1991) de Krzysztof Kieslowski.

- 9 Dans *Mulholland Drive*, lorsque Diane Selwyn (Naomi Watts) reçoit un appel de Camilla Rhodes (Laura Harring) qui l'invite à une soirée, on aperçoit des sortes de tâches blanches floues, légèrement ondulantes, à droite de l'image. Ces tâches, entrecoupées d'une croix, nous amène à penser que ce sont les ombres d'un feuillage qui tremble au gré du vent devant une fenêtre. Le flou et la lumière froide due à l'éclairage de nuit donnent un aspect surnaturel à cette projection murale. Ensuite, un travelling avant resserre le cadre sur Diane, tout en prenant soin de garder les tâches dans la droite du champ. À un moment donné, l'ombre de la fenêtre s'efface, ne nous laissant plus voir que Diane et deux tâches floues blanches qui oscillent doucement. Elles ressemblent alors étrangement au profil d'une personne, véritables *traces spectrales* au cœur du réel. Dans ce plan, David Lynch joue avec le regard du spectateur : on passe d'une perception objective, des ombres, à une perception affective, puis à une perception magique. Dans la *perception affective*, « les phénomènes d'objectivation sont soit brouillés, flous, soit chargés de subjectivité, véritable piles d'âme ³¹. » Ici la vision magique va considérablement prendre le pas sur la subjectivité, sur les émotions : les traces floues et fantomatiques vont devenir ce double, « cette image fondamentale de l'homme (...) reconnue dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve, l'hallucination » ³². La projection de ces traces floues réveille en nous des projections archaïques, c'est-à-dire un regard habité par le monde des doubles. « C'est parce que toute participation débouche en même temps sur une subjectivité et une objectivité, une rationalité et une affectivité qu'une dialectique circulaire entraîne le film comme système objectif-sujetif, rationnel-affectif ³³. » L'utilisation de cette forme de flou est une véritable trouée dans la fiction qui conduit le film à sortir du système objectif-sujetif. Autrement dit, cette marque floue et magique se transforme en une sorte de trou noir, qui aspire le regard du spectateur et l'entraîne en dehors de la dialectique rationnel-affectif. « La vision cinématographique prend corps à partir des ombres mouvantes sur écran. La substantialisation est donc directement liée à la densité ou plutôt à l'a-densité du non-être » ³⁴. Lynch s'attaque à la projection de son film en y insérant une *projection magico-spectrale*. Le regard du spectateur, qui engendre le processus de substantialisation, est donc soumis à l'a-densité de toute image cinématographique : c'est-à-dire au fait qu'elle soit à l'origine uniquement constituée d'ombres, de traces floues... Lynch creuse une faille dans le mur optique de son propre film pour qu'un peu de magie des temps archaïques s'y glisse. Est-ce le double de Diane ou juste un esprit qui vient hanter l'image ? Juste la conviction que ces ombres ne sont pas que des ombres tant le mode de filmage les met en évidence...
- 10 Dans *Lost Highway*, que l'on peut mettre en parallèle avec *La Double vie de Véronique* de Krzysztof Kieslowski, Lynch avait déjà eu recours à l'insertion de traces floues au potentiel magique. Celle qui en détient le plus est la fameuse flamme floue qui, suite à la disparition de Fred (Bill Pullman), surgit du noir. Dans cette flamme floue s'esquisse un visage, sorte de fantôme qui refait surface pour aussitôt disparaître dans l'abîme. Dans le film de Kieslowski, Véronique (Irène Jacob) reçoit un appel mystérieux : elle entend le concert donné par Weronika avant sa mort (qui n'est autre que son double polonais, joué également par Irène Jacob). D'une image complètement rouge s'extraient alors le

visage flou et déformé de la jeune Polonaise et, à côté d'elle, une flamme également floue. Dans les deux films, on constate que les traces floues s'arrachent de la profondeur du monde des morts, associé au hors-champ, pour venir perturber le champ, le monde de la fiction. Edgar Morin dit que « plus se développeront les sociétés, plus l'espace social des vivants s'élargira, plus l'espace des morts se dilatera jusqu'à ce qu'apparaisse l'idée d'un royaume des morts au frontière du royaume des vivants ³⁵. » Il y a dans *Lost Highway* et *La Double vie de Véronique*, l'idée que ce royaume des morts est derrière l'image, toujours prêt à ressurgir sous forme de traces floues. Ce *flou spectral* combat, à l'intérieur même des films, la rationalisation et la trop grande stabilité de notre monde. Il ouvre la fiction à d'autres univers qui semblent provenir de temps ancestraux et ressuscite un peu de magie archaïque.

- 11 Quand la magie devient réelle : les fantômes flous de *Kaïro* (2001) de Kiyoshi Kurosawa
- 12 Alors que dans les films précédents la magie se manifestait par bribes, dans *Kaïro* de Kiyoshi Kurosawa elle est beaucoup plus ostensible. Les fantômes quittent la scène du théâtre Robert Houdin et le royaume des morts pour venir s'immiscer dans les strates du réel et envahir Tokyo en sortant des écrans d'ordinateur. Dans ce film, les entités vont être représentées par la figure du flou. Leur but va justement être de sortir de ce régime trop instable pour atteindre la netteté. Avec ce film, Kurosawa dépasse la magie-spectacle de Méliès pour accéder à une forme de magie archaïque. En effet, en se détachant des écrans, de la surface image, les fantômes s'insèrent dans le réel et le regard des humains change : le monde des doubles existe réellement. Ils vont progressivement s'emparer de Tokyo en contaminant la mégapole par différents types de flou : du brouillard se répand sur la ville, des rideaux en plastique créant une forme de trouble vont envahir les espaces d'habitation et des entités vont s'infiltrer dans des images pixellisées, floues. Le processus va même aller jusqu'à transformer les humains en des tâches de cendres (des tâches floues) et, au fur et à mesure que les vivants vont devenir « flous », les fantômes vont gagner en netteté. En élargissant ainsi la palette de cette figure, Kurosawa réussit à mettre à mal toute la constance et la stabilité du réel. Lorsqu'à la fin Kawashima (Haruhiko Kato) touche le fantôme flou, le cinéaste rend tangible le fantastique. La tactilité de ce flou figure l'insertion complète de la magie dans le réel. En d'autres termes, *la magie devient réelle*. Kurosawa parvient alors à retrouver « une sorte (...) de vision archaïque »³⁶ qui est la symbiose « de la perception pratique et de la vision magique – leur conjonction syncrétique³⁷. ». Grâce à l'emploi récurrent et contaminant du flou, la magie s'infiltré, se propage, s'intensifie pour finir par être aussi réelle que le réel lui-même³⁸. Par conséquent, la vision magique, c'est-à-dire l'objectivisation d'une perception subjective³⁹, est désormais de l'ordre d'une perception objective... Par le biais du flou, la magie s'est muée en vérité objective.
- 13 Avec Lynch, Kieslowski, Kurosawa, ou encore Philippe Grandrieux et Claire Denis que l'on aurait pu également citer, aller par delà le mur optique devient la promesse de retrouver un peu de magie en allant au-delà de la netteté... En s'enivrant de flou.

NOTES

1. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 2002, p. 209.
2. *Ibid.*
3. Jean Epstein, « La féerie réelle », in *Ecrits sur le cinéma : 1921-1953, Tome II : 1946-1953*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma club », 1975, p. 45.
4. « Toute notre science et toute notre philosophie, toutes ces notions primordiales, cadres ou catégories de l'esprit, qui sont les instruments premiers de connaissance, résultent de notre expérience superficielle d'un monde apparemment peu mobile, où la permanence des formes prévaut sur leur devenir (...). Mais, le cinématographe nous arrache à ce rêve de la solidité, par un autre rêve, par le cauchemar d'un univers fluidifié, dans l'inconstance duquel les barrières de nos classifications s'en vont à la dérive », dicit Jean Epstein, « Les faux dieux », *Ibid.*, p. 29. En physique, l'état solide est caractérisé par l'absence de liberté entre les molécules. Elles sont les unes à côtés des autres et ne peuvent pas bouger. Au contraire, dans l'état liquide, les molécules sont beaucoup moins liées, ce qui fait que la matière est facilement déformable. Epstein, lui, est bien entendu du côté de l'état liquide, d'un monde dans lequel tout est altérable et transmutable.
5. Pour plus de précisions sur l'opposition entre perception solide et perception liquide dans le cinéma français des années vingt, se référer au cinquième chapitre, « l'image-perception », de *L'image-mouvement* de Gilles Deleuze.
6. Jean Epstein, *op. cit.*, p. 29.
7. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 19.
8. *Ibid.*, p. 70.
9. *Ibid.*, p. 58.
10. *Ibid.*, p. 59.
11. *Ibid.*
12. Jacques Rittaud-Hutinet, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dir.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2001, p. 147.
13. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 84.
14. François Jost, « Le rêve de Méliès », in Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 241. On peut donner comme exemple son analyse de *Portrait spirite* : « Que dit cette vue, en effet ? D'abord que la photographie spirite est un truc. Un homme brandit deux pancartes sur lesquelles on peut lire, en français et en anglais : « Photographie spirite. Effet fondu obtenu sans fond noir. Grande nouveauté. » Quel est le résultat de ce truc ? Le photographe sans appareil-photo place une jeune fille devant un cadre, place une coupe devant elle, d'où s'élève une grande flamme. Celle-ci disparaît, tandis que son image captée apparaît sur une feuille blanche à sa taille. Femme, flamme, ce rapprochement paragrammatique en appelle un autre, strictement anagrammatique, celui-là : l'image est magie. Ce film affirme deux choses à la fois : d'un part, que la photographie spirite capte l'image, sans même le recours à l'appareil-photo, d'autre part que ce procédé n'est qu'un habile tour de magie, comme l'atteste le salut final de la femme et du prestidigitateur au spectateur » (p. 239-240).
15. Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 53.
16. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma : Tomes I et II*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2003, p. 173.

17. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 155-156.

18. *Ibid.*, p. 66-67.

19. *Ibid.*, p. 67, note 14.

20. *Ibid.*, p. 59.

21. *Ibid.*, p. 177.

22. *Ibid.*, p. 72.

23. *Ibid.*, p. 123.

24. *Ibid.*, p. 66.

25. *Ibid.*, p. 73.

26. *Ibid.*, p. 94-95

27. *Ibid.*, préface, p. XI.

28. *Ibid.*, p. 161.

29. *Ibid.*, p. 170.

30. *Ibid.*, p. 107.

31. *Ibid.*, p. 132.

32. *Ibid.*, p. 33.

33. *Ibid.*, p. 187.

34. *Ibid.*, p. 44.

35. Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Points, coll. « Essais », 2002, p. 162.

36. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op. cit.*, p. 160.

37. *Ibid.*

38. La réintégration du monde des morts dans le présent peut être aussi analysable en termes de réminiscence : le brouillard et les tâches de cendres font clairement référence à Hiroshima. Dans *Génie du non-lieu*, Georges Didi-Huberman explique que la poussière grise est cette image de la hantise (d'un passé tragique) qui vient hanter les vivants par le biais de l'air. Dans *Kairo*, c'est bien cette image de la hantise qui plane sur Tokyo : le brouillard et les cendres viennent hanter le monde des humains en se collant aux murs et en s'infiltrant à l'intérieur des habitations. On peut alors émettre l'hypothèse que ces fantômes, qui rappelleraient les fantômes d'Hiroshima, tenteraient de recouvrer l'identité qu'ils ont perdu lors de l'explosion nucléaire par le biais de leur incarnation progressive dans le monde des vivants et grâce à un processus inverse : transformer les humains en ces tâches de cendres qu'ils ont été et, en même temps, retrouver leur enveloppe corporelle.

39. Le cas extrême est l'hallucination.

RÉSUMÉS

Dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), Edgar Morin analyse à plusieurs reprises l'emploi d'effets visuels, en particulier la surimpression dans les films de Georges Méliès. Utilisés notamment pour figurer le monde des doubles, des fantômes, ces effets entretenaient pour l'auteur une forme de magie archaïque. Or, comme le constate Edgar Morin, le passage du cinématographe au cinéma a rationalisé l'usage de ces effets, par exemple celui du flou. Depuis ces vingt dernières années, on constate l'émergence de certains cinéastes qui font de nouveau du flou une figure dotée d'un fort potentiel magique : Krzysztof Kieslowski, David Lynch ou encore

Kiyoshi Kurosawa. De l'état de traces dans Mulholland Drive à un état quasi tangible dans Kaïro, le flou redevient la figure qui s'étend par delà le mur optique...

AUTEUR

HÉLÈNE VALLY

Doctorante, laboratoire Esthétique théorique et appliquée Université de Paris I